

**ESTRATEGIAS METODOLÓGICAS EN PRO DEL DESARROLLO DE LOS
PROYECTOS ORQUESTALES INFANTILES Y JUVENILES
EN LAS ESCUELAS DE MÚSICA DE CUATRO CASAS DE LA CULTURA
DEL DEPARTAMENTO DE CUNDINAMARCA**

GUILLERMO GORDILLO GALÁN

**UNIVERSIDAD NACIONAL DE COLOMBIA
MAESTRÍA EN DIRECCIÓN SINFÓNICA
FACULTAD DE ARTES
BOGOTÁ, OCTUBRE
2018**

**ESTRATEGIAS METODOLÓGICAS EN PRO DEL DESARROLLO DE LOS
PROYECTOS ORQUESTALES INFANTILES Y JUVENILES
EN LAS ESCUELAS DE MÚSICA DE 4 CASAS DE LA CULTURA
DEL DEPARTAMENTO DE CUNDINAMARCA**

GUILLERMO GORDILLO GALÁN

TUTORES:

GUERASSIM VORONKOV

CARMEN BARBOSA LUNA

**UNIVERSIDAD NACIONAL DE COLOMBIA
MAESTRÍA EN DIRECCIÓN SINFÓNICA
FACULTAD DE ARTES
BOGOTÁ, OCTUBRE
2018**

DEDICATORIA:

Este trabajo está dedicado con amor y agradecimiento a mi esposa Angélica Mora

AGRADECIMIENTOS:

A mi maestro **Guerassim Voronkov**, por sus enseñanzas, apoyo y asesoría en el transcurso de mi proceso académico y en el presente trabajo

A mi madre **Consuelo Galán** y mis hijos **María José** y **Juan Guillermo**, por su paciencia y apoyo durante todo momento

RESUMEN

Las escuelas de formación musical son espacios de gran importancia en el panorama lúdico-educativo de Colombia, han tomado fuerza y arraigo en los municipios gracias al tejido social que desarrollan al interior de las comunidades, introduciendo dinámicas sociales y culturales que permiten la articulación y el reconocimiento de los diferentes contextos que vive cada persona y que se unen a través del arte, buscando mejorar la calidad de vida de los niños, jóvenes y adultos que participan de ellas.

Sin embargo el objetivo de las escuelas no es únicamente social, se persigue alcanzar una alta calidad formativa en los procesos, que en determinados casos adquieren una transcendencia nacional y otros aún más exitosos a lo internacional. Una de las prácticas más fomentadas y representativas en estos espacios son las bandas sinfónicas, que se han encargado de abrir camino para otras agrupaciones, además de apalancar a otras escuelas como las artes de gráficas y de artes escénicas. Alrededor de las bandas sinfónicas se han generado planes nacionales que evolucionaron hasta llegar al Plan Nacional de Música para la Convivencia, en el cual se integran políticas que amparan a todas las prácticas instrumentales del país y estrategias para su fortalecimiento y difusión.

Como parte de esta investigación se pretende documentar las metodologías usadas por este tipo de agrupaciones para impulsar y visibilizar los procesos orquestales que se vienen desarrollando de manera paralela a las bandas desde las Escuelas de Música, además de reconocer las similitudes y dificultades que enfrentan los dos formatos para generar una estrategia que pueda ser implementada en los montajes de las orquestas en nivel de iniciación, para facilitar este proceso, tomando como referencia a cuatro de los procesos más importantes de Cundinamarca, como lo son los de Cajicá, Tocancipá, Sopó y Zipaquirá, los cuales vienen adelantando desde hace varios años la conformación de agrupaciones orquestales que vinculan a niños de la región desde la etapa de iniciación.

Con base en la investigación de tipo cualitativo, etnográfico y artístico, específico en música, sumado al trabajo de campo realizado por el autor para la documentación de dichas experiencias, se buscó plantear unas estrategias metodológicas y un modelo formativo para los ensayos y

montajes de repertorio de estas agrupaciones en nivel de iniciación, y se proponen dos composiciones y un arreglo para el formato de orquesta realizados por el autor de este trabajo.

Este documento plantea una propuesta metodológica del cómo realizar el ensayo, calentamiento, afinación y montaje del repertorio con los procesos orquestales en proceso de formación, esto con el objetivo de contribuir al crecimiento de este tipo de agrupaciones instrumentales, diseñando una propuesta de trabajo y de la mano de esto, enriquecer el repertorio para estos formatos en etapa de iniciación.

ABSTRACT

The music training schools are very important spaces in the educational-ludic panorama of Colombia, they have taken root and strength in the municipalities thanks to the social fabric they develop within the communities, introducing social and cultural dynamics that allow the articulation and recognition of the different contexts that each person lives and that unite through art, seeking improve the quality of life of children, youth and adults who participate in them.

But nevertheless, the goal of music schools is not only social, the aim is to achieve a high quality of training in the processes, which in certain cases acquire a national significance and others even more successful internationally. One of the most encouraged and representative practices in these spaces is the symphonic bands, which have been opening the way for other groups, as well as leveraging other schools such as graphic arts and performing arts. Around the symphonic bands have been generated national plans that evolved until arriving at the National Plan of Music for the Coexistence, which integrates policies that cover all the instrumental practices of the country and strategies for their strengthening and dissemination.

As part of this research, we intend to document the methodologies used by this type of groups to promote and make visible the orchestral processes that are being developed in parallel to the bands from the Music Schools, in addition to recognizing the similarities and difficulties faced by the two formats to generate a strategy that can be implemented in the assemblies of the orchestras at the level of initiation, to facilitate this process, taking as reference four of the most important processes in Cundinamarca, such as those of Cajicá, Tocancipá, Sopó and Zipaquirá, which have been advancing for several years the formation of orchestral groups that link children in the region since the initiation stage.

Based on the research of qualitative, ethnographic and artistic type, specific in music, added to the field work carried out by the author for the documentation of said experiences to document these experiences, we sought to propose methodological strategies and a training model for the rehearsal trials and assemblies of these groups at the initiation level, and two compositions and one arrangement for the orchestra format made by the author of this work.

This document presents a methodological proposal of how to perform the rehearsal, warm-up, tuning and assembly of the repertoire with the orchestral processes in the process of formation, this with the aim of contributing to the growth of this type of instrumental groups, designing a proposal for work and the hand of this, enrich the repertoire for these formats in the initiation stage.

TABLA DE CONTENIDO

	Página
INTRODUCCIÓN	1
1. ASPECTOS GENERALES DE LA INVESTIGACIÓN	3
1.1 Planteamiento del problema	3
1.2 Justificación	5
1.3 Objetivos	6
1.3.1 Objetivo General	6
1.3.2 Objetivos Específicos	6
1.4 Pregunta de Investigación	6
2. REFERENTE TEORICO	7
2.1 Contexto socio-cultural de las prácticas instrumentales en Colombia	7
2.2 Antecedentes de la práctica orquestal dentro de las escuelas de música	11
2.3 Diagnóstico de la práctica orquestal en Cundinamarca	12
2.4 Contexto, reseña y evolución del área orquestal dentro de las cuatro escuelas	13
2.4.1 Escuela de Formación Artística del Municipio de Sopó “RecreArte”	13
2.4.2 Escuela de Formación Artística de Tocancipá “EFAT”	14
2.4.3 Instituto Municipal de Cultura y Turismo de Cajicá “IMCTC”	15
2.4.4 Escuela del Municipio de Zipaquirá	16
2.5 Entrevistas	16
2.6 Comparativo entre las prácticas sinfónicas en las escuelas	17
3. METODOLOGÍA	20
3.1 Tipo de investigación	20
3.2 Población objetivo	22

3.3 Diseño metodológico.....	22
3.3.1 Preparatoria y desarrollo del proceso orquestal en formación	22
3.3.2 Planificación de estudio y ensayo	23
3.3.3 Propuesta de ensayo	24
4. DESARROLLO METODOLÓGICO	27
4.1 Contexto de las obras	27
4.2 Alba (Vals)	27
4.2.1 Historia y contexto de la obra	27
4.2.2 Motivo rítmico.....	28
4.2.3 Secciones de mayor complejidad técnica.....	28
4.3 Montaña (Guabina)	30
4.3.1 Historia y contexto de la obra	30
4.3.2 Motivo rítmico.....	30
4.3.3 Secciones de mayor complejidad técnica.....	31
4.4. La Habanera	32
4.4.1 Historia y contexto de la obra	32
4.4.2 Motivo rítmico.....	32
4.4.3 Secciones de mayor complejidad técnica.....	32
5. ANALISIS Y CONCLUSIONES	34
6. ANEXOS.....	36
6.1 Anexo entrevistas	36
6.2 Score Alba	40
6.3 Score Montaña.....	49
6.4 Score La Habanera	60
Bibliografía.....	68

INTRODUCCIÓN

Dentro del panorama de la formación artística nacional, las escuelas de música han logrado una gran relevancia pues sirven de semillero continuo para las personas que desean desarrollar sus habilidades y talentos, además de encontrar una forma de vivir a partir del arte y convertirlo en un proyecto de vida, en este caso por medio de la música. Es así como una de las practicas más afortunadas e insignes dentro de estos programas es el de la banda sinfónica, que se ha llevado con gran éxito y reconocimiento, ganando espacios de participación y visibilización importantes que trascienden lo local y nacional, y que han permitido paralelamente, que a su alrededor florezcan agrupaciones como las orquestas sinfónicas, los coros, las músicas tradicionales y otras artes como las escénicas y las plásticas.

Aprovechando los espacios generados por las bandas sinfónicas y para el interés de esta tesis, este documento se ha servido de la experiencia del autor para crear un comparativo entre la ya mencionada práctica y las orquestas sinfónicas usando el método de contrastación que según (Color ABC, 2003)

“Consiste en poner dos o más fenómenos, uno al lado del otro, para establecer sus similitudes y diferencias y de ello sacar conclusiones que definan un problema o que establezcan caminos futuros para mejorar el conocimiento de algo”.

Y que partiendo de la observación e investigación del desarrollo de los procesos bandísticos, se proponga una estrategia metodológica que sirva como guía y facilite el desarrollo de los procesos orquestales en las escuelas de música, teniendo por objetivo, a mediano plazo lograr equiparar el rendimiento de estos dos formatos impactando en el cubrimiento y la visibilización de las orquestas, convirtiéndolas en un espacio de interacción de alta calidad musical y que permitan un progreso más ágil para los integrantes de estos formatos, además de dejar como aporte dos composiciones y un arreglo que nutran el repertorio para estas agrupaciones que se encuentran en el nivel de iniciación, ya que es escaso y existen pocas piezas del genero colombiano, que faciliten la práctica básica de los elementos técnicos que éstas agrupaciones pueden interpretar, así como es escasa la producción y adaptación de obras que sirvan de material para la práctica de las orquestas

de este nivel, y deja como resultado las limitadas posibilidades dentro del montaje y reduce la variedad de ritmos y obras dentro de estos formatos.

El material que se ha usado como referencia para este escrito fue tomado dentro de las escuelas de música de los municipios de Cajicá, Tocancipá, Sopó y Zipaquirá, municipios que fueron escogidos dentro de la región de sabana centro del departamento de Cundinamarca por su estabilidad, proyección, desarrollo y visibilidad en el tiempo dentro del campo cultural.

El trabajo metodológico e implementación del repertorio se realizó específicamente en el Instituto de Cultura y Turismo del municipio de Cajicá, entidad a la que agradezco y reconozco por el apoyo, la confianza, la facilitación de los espacios y el recurso humano, al permitirme tomar como agrupación laboratorio a la orquesta infantil, perteneciente al área de cuerdas frotadas. Las actividades necesarias para la realización de este trabajo se efectuaron sesiones de dos horas, tres veces por semana, durante un año.

De manera simultánea se hizo una investigación de la historia, desarrollo y metodologías usadas en estas escuelas con los líderes y gestores de estos importantes procesos orquestales en la región, a quienes también reconozco por su colaboración, profesionalismo y comprometida labor con la docencia.

1. ASPECTOS GENERALES DE LA INVESTIGACIÓN

1.1 Planteamiento del problema

Las escuelas de formación musical según el Ministerio de Cultura de Colombia, en su documento “Guía para la Organización y el Funcionamiento de la Escuelas de Música”. Habla sobre la organización y el funcionamiento de las mismas, describiéndolas como instituciones en donde se congregan, comparten y enriquecen los procesos de formación, creación y proyección artística, necesarios para que las diversas dinámicas sociales y culturales de una comunidad se articulen, reconozcan y entren en diálogo con sus propios contextos (Ministerio de Cultura de Colombia, 2015, pág. 7) . Este modelo ha potencializado la enseñanza del arte y específicamente, para el beneficio de esta investigación, la de instrumentos musicales que desde agrupaciones como las bandas y orquestas sinfónicas, estudiantinas y coros, tienen como objetivo la práctica instrumental conjunta, y ha tomado relevancia nacional gracias a la necesidad primaria creada desde los gobiernos locales, de ofrecer espacios de sano esparcimiento, aprovechamiento del tiempo libre y mejores oportunidades de educación para los habitantes de su comunidad, convirtiendo así a las escuelas de formación musical, en centros para la educación musical no formal y semilleros de los programas de pregrado en música de las universidades del país.

En el contexto cultural, artístico y formativo de Colombia, algunos de estos procesos se han llevado con mayor éxito y reconocimiento, ganando espacios de participación y visibilización importantes que trascienden lo local y nacional, como es el caso de las bandas sinfónicas que han llevado el nombre del país a escenarios internacionales y han posicionado los procesos, como uno de los movimientos más dinámicos y prolíferos de Latinoamérica, además de ser proyectos de alto impacto social y formativo. Las bandas sinfónicas son las agrupaciones más representativas a nivel nacional dentro de las escuelas de música inscritas en el SIMUS (Sistema de Información de la Música) del Ministerio de Cultura de Colombia, reportando al 2017, según informe estadístico de la misma entidad, 658 bandas de carácter público, 49 bandas privadas y 13 de naturaleza mixta (Ministerio de Cultura de Colombia, 2017). Cuentan con una tradición de más de 200 años y presencia en festivales, concursos y encuentros pedagógicos en el 50% del territorio nacional, eventos que buscan el fortalecimiento los procesos bandísticos y en donde se promueve el

intercambio de experiencias entre las agrupaciones. (Ministerio de Cultura de Colombia, 2002, pág. 9).

En contraste están los procesos orquestales, en donde solo se reportan 76 orquestas públicas, 21 privadas y 25 mixtas (Ministerio de Cultura de Colombia, 2017) y se evidencian procesos orquestales con muchos menos espacios para la visibilización de estos formatos, dentro de las escuelas de música y esfuerzos menores por crear encuentros, festivales y concursos no institucionalizados, limitándose a experiencias locales que no han logrado permanencia en el tiempo, ni la vinculación gubernamental, siendo esta una de las causas del debilitamiento de este tipo de agrupaciones, dejándola en el cuarto lugar dentro de las prácticas musicales de las escuelas de música, después de las bandas sinfónicas, las músicas tradicionales y los coros. (Ministerio de Cultura de Colombia, 2017).

Otro de los factores que determinan el desbalance del crecimiento de estas prácticas, está en lo propiamente técnico del instrumento, la enseñanza y la conformación de las agrupaciones en los procesos de iniciación. Comparando la iniciación en los instrumentos de viento y el de cuerdas frotadas, el resultado y avance de los últimos es más lento. Las primeras agrupaciones presentan mayor velocidad en el aprendizaje gracias a las facilidades técnicas en cuanto a la postura, que benefician la digitación y la sincronía de las manos, asimismo el que los instrumentos de viento sean temperados (a excepción del trombón) ayuda a la adaptación auditiva y al concepto de la afinación por parte de los intérpretes a nivel individual y colectivo, la emisión del sonido a partir de una columna de aire es más controlable que el dominio del arco.

Por otro lado, los instrumentos de cuerda frotada enfrentan retos técnicos de mayor complejidad, con respecto a la correcta postura requerida por el intérprete, la disociación entre la mano derecha y la izquierda, lo que repercute en la precisión rítmica, que se ve afectada por sincronía del movimiento de los dedos sobre las cuerdas y control del arco. Otra de las dificultades es el entrenamiento auditivo que necesitan los estudiantes de los instrumentos no temperados, que es de mucho más tiempo y dedicación, todo sumado, dificulta el proceso de aprendizaje y de enseñanza, haciéndolo más lento con relación al proceso de aprendizaje de otros instrumentos como los ya enunciados en el proceso bandístico.

El último de los problemas que se presenta es en cuanto al repertorio, si bien los dos tipos de agrupaciones (bandas y orquestas) presentan una extensa y variada colección de obras, el

prontuario orquestal, en su gran mayoría es de alto nivel lo que lo hace no apto para agrupaciones en proceso de iniciación, existen pocas piezas que contengan los elementos técnicos que éstas pueden interpretar y es poca la producción y adaptación de obras que puedan servir como material adecuado para la práctica de las orquestas, lo que reduce las posibilidades dentro de los montajes, comparado con el repertorio bandístico que posee tanto material clásico como popular con niveles de dificultad estandarizados para su interpretación.

Por estas razones el autor de este trabajo decide proponer una estrategia metodológica que facilite el desarrollo de los procesos orquestales en las escuelas de música, y propone dos composiciones y un arreglo que nutran el repertorio para estas agrupaciones en el nivel de iniciación, con base en su experiencia como director y arreglista en las dos agrupaciones. Esta observación y clasificación de conceptos, se llevó a cabo en cuatro escuelas de Cundinamarca: Cajicá, Tocancipá, Sopó y Zipaquirá.

1.2 Justificación

Luego de plantear la problemática de los procesos orquestales a nivel nacional y del seguimiento que se hizo a los programas de las escuelas de los municipios de Cajicá, Sopó, Tocancipá y Zipaquirá, esta investigación pretende generar estrategias metodológicas que respondan a los retos que enfrentan estas agrupaciones, y que en su implementación incentiven la creación de nuevos repertorios, que sirvan como referente para el fortalecimiento y difusión de las escuelas.

Las estrategias metodológicas que se han diseñado dentro de esta investigación buscan el progreso y el dinamismo de los procesos orquestales infantiles y juveniles, integrando elementos técnicos como el aprestamiento físico, las técnicas de ensayo, los procesos de calentamiento y afinación, el ensamble del repertorio y el mejoramiento de la sonoridad, sin dejar de lado el estudio técnico individual que necesitan los instrumentistas de cuerda frotada, vientos y percusión, y tomado como referente, el planteamiento formativo utilizado en los procesos bandísticos del país.

Con el ánimo de enriquecer la compilación de obras para las agrupaciones orquestales en nivel de iniciación, se han realizado dos composiciones y un arreglo con diferentes grados de dificultad, los cuales plantean retos técnicos coherentes con el nivel interpretativo de los estudiantes, también servirán como referente para los directores y les darán herramientas y conceptos que le ayuden en

la escogencia y análisis de piezas para el montaje del repertorio. En un principio estas obras estarán a disposición de las cuatro escuelas objeto de esta investigación y en una etapa más tardía, cualquier proceso tendrá la posibilidad de contar con dicho repertorio.

1.3 Objetivos

Como objetivo general y objetivos específicos de este documento se plantea:

1.3.1 Objetivo General

Generar una metodología de ensayo y repertorio que sirvan para el fortalecimiento y difusión de los procesos orquestales infantiles y juveniles en Colombia tomando como referente las escuelas de música de los municipios de Cajicá, Sopó, Zipaquirá y Tocancipá en el departamento de Cundinamarca.

1.3.2 Objetivos Específicos

- Documentar y contextualizar los procesos metodológicos y formativos de los programas orquestales infantiles y juveniles de las escuelas de música en los municipios de Cajicá, Sopó, Zipaquirá y Tocancipá del departamento de Cundinamarca.
- Generar una metodología que facilite y fortalezca la formación y el desarrollo de las orquestas sinfónicas en proceso de iniciación.
- Realizar dos composiciones y un arreglo para el formato de orquesta sinfónica en formación como insumo para enriquecer el repertorio de las mismas.

1.4 Pregunta de Investigación

El problema de investigación que se plantea para esta tesis, es:

¿Qué estrategias metodológicas se podrían implementar para contribuir al desarrollo de los procesos orquestales infantiles y juveniles en las escuelas de música a nivel nacional, tomando como referente cuatro casas de la cultura del departamento de Cundinamarca?

2. REFERENTE TEORICO

2.1 Contexto socio-cultural de las prácticas instrumentales en Colombia

Desde el principio de la humanidad, la música se ha mostrado como una necesidad del ser humano para expresarse y compartir con otros. El canto y la percusión son expresiones primarias del sonido. La voz y el cuerpo son el instrumento primo del ser humano y de ellos han nacido y evolucionado otros instrumentos (Andrade, 2009), gracias a la curiosidad y el interés del hombre por crear e innovar, hemos llegado a la construcción de complejos mecanismos y sistemas para la creación del sonido, a la búsqueda de las mejores maderas y materiales para su elaboración y a la conceptualización de más y mejores técnicas de ejecución en la interpretación de los instrumentos. Todo con el fin de disfrutar de la música. Según (Angél, Camus y Mancilla, 2008, pág. 8)

“La música es una de las expresiones creativas más íntimas del ser, ya que forma parte del quehacer cotidiano de cualquier grupo humano tanto por su goce estético como por su carácter funcional y social. La música nos identifica como seres, como grupos y como cultura, tanto por las raíces identitarias como por la locación geográfica y épocas históricas. Es un aspecto de la humanidad innegable e irremplazable que nos determina como tal”.

Pero la ejecución solitaria de un instrumento no hace mucho sentido y se guarda solamente para casos muy específicos de virtuosismo o preferencias de los compositores, generalmente las personas buscan desarrollar esta actividad desde lo colectivo, en unión con otros, creando espacios para el esparcimiento y el compartir de experiencias que los reúnen por un objetivo común: el hacer música. La música es una disciplina social en que la interacción de los participantes sensibiliza y crea espacios de pertenencia que crean identidad. (Caballero, Hormigos, 2004). Todas las civilizaciones tienen un espacio especial para esto y la música termina siendo una descripción del sentir y la identidad de un pueblo y es que la música no solo es una expresión personal sino que también es el reflejo cultural y educativo de una sociedad porque tiene relevancia en el entorno religioso, social y educativo.

Las músicas tradicionales de cada pueblo son la descripción de situaciones cotidianas, creencias y saberes que dan a raigo a quienes viven en los territorios. A partir de las conquistas, las

colonizaciones e invasiones; la transculturación y mezcla de ritmos e instrumentaciones han dado pie a nuevos aires, siempre conservando la práctica colectiva como eje y dando origen a nuevos formatos instrumentales.

Descrito esto, las practicas colectivas alrededor de la música han permitido la formalización del estudio de esta disciplina y ha profundizado hasta el punto de crear una grafía propia, que facilita la comunicación entre los ejecutantes, es tal el poder de la música que tiene un lenguaje y unos símbolos universalmente entendibles, que la han llevado a ser expandible a todos los rincones de la tierra por encima de las diferencias idiomáticas, religiosas y políticas. Una obra puede ser interpretada en cualquier lugar del mundo y sonara igual, sin la necesidad presencial del autor.

La música es universal y congrega el espíritu de las personas, las prácticas instrumentales son espacios que facilitan el trabajo en equipo, la escucha y la disciplina, permitiendo a las personas trabajar por un fin común en poco tiempo (Vazquez, 2015), en Colombia además de fortalecer la identidad y la tradición cultural de nuestros pueblos, las practicas instrumentales sirven como punto de convergencia y encuentro, dentro de las escuelas de música toman un sentido social importante, construyen tejido social, son inclusivas e involucran las dinámicas de toda una comunidad alrededor de la música.

Las escuelas de música son un espacio importante de participación, que aportan grandes componentes sociales y valores a la comunidad, le ha permitido a otras artes abrirse camino para trabajar dentro de las casas de la cultura y brindar mayor cobertura a la población.

En la mayoría de los municipios de cada departamento existen escuelas de música, al 2017 el Ministerio reporta 1020 espacios de trabajo, a continuación, la tabla muestra el número de escuelas los de los cinco departamentos más importantes del país, medidos por desarrollo en infraestructura, aporte a la economía del país y concentración de población, con el informe por escuelas públicas, mixtas y privadas.

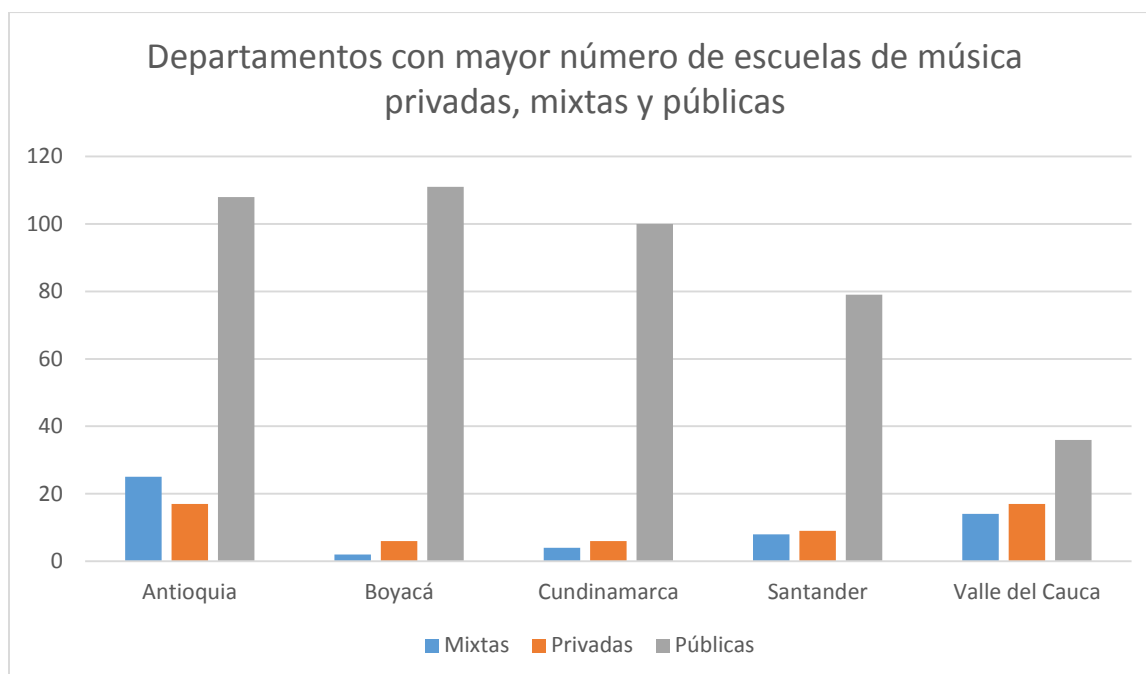


Imagen 1

La tabla demuestra que la gran mayoría proyectos son liderados por el gobierno y de ahí que estas iniciativas artísticas trabajen bajo lineamientos de inclusión social, diversidad cultural, busquen el mejoramiento de la calidad de vida de quienes participan en ellas y generen espacios de reconciliación y convivencia, fortaleciendo valores y habilidades en liderazgo, trabajo en equipo y escucha. Todo esto tomando como eje metodológico las prácticas instrumentales colectivas.

En un comienzo y gracias a las fuertes influencias de las bandas militares que acompañaban los desfiles y batallas del ejército a finales del siglo XVIII, se crearon las bandas de salón y con ellas las bandas municipales que se encargaban de acompañar las procesiones y actos municipales. A partir de esto las practicas instrumentales formalmente concebidas como banda- escuela surgen en la década de los 70 y 80 en los departamentos de Antioquia y Caldas, tiempo por el cual se instauran dentro de las casas de la cultura (Ministerio de Cultura de Colombia, 2015, pág. 11) a partir del año 2002 con la estructuración de El Plan Nacional de Música para la Convivencia, las tomaron como una herramienta educacional y social; de la mano de las bandas crecieron las músicas tradicionales y junto con ellas las vocales, cada una de estas manifestaciones fueron tomando espacios de visibilización nacional que se han hecho tradición dentro de los pueblos , como son los casos del Festival de Música Mono Núñez en Ginebra, Valle para la música colombiana del interior, el Festival de Música del Pacífico Petronio Álvarez en Cali para las músicas del pacifico,

el Concurso Nacional de Bandas Musicales en Paipa y el Festival Coral de Santander en Bucaramanga.

Con la conformación, apropiación, desarrollo y estructuración de los procesos formativos dentro de las escuelas de música, han crecido otras prácticas como las orquestas sinfónicas, que a la fecha no reportan un evento de alto impacto ni relevancia nacional, y mucho más recientemente las músicas urbanas que generan espacios alternativos para las generaciones más jóvenes dentro de cada uno de los municipios, con el fin de hacer totalmente participativas a la mayoría de las manifestaciones musicales dentro de la comunidad y tener representatividad de toda la diversidad artística de la población nacional.

Hasta el 2017, el Ministerio de Cultura reporta de la siguiente manera las prácticas instrumentales en Colombia, en su documento “La música cuenta” (Ministerio de Cultura de Colombia, 2017)

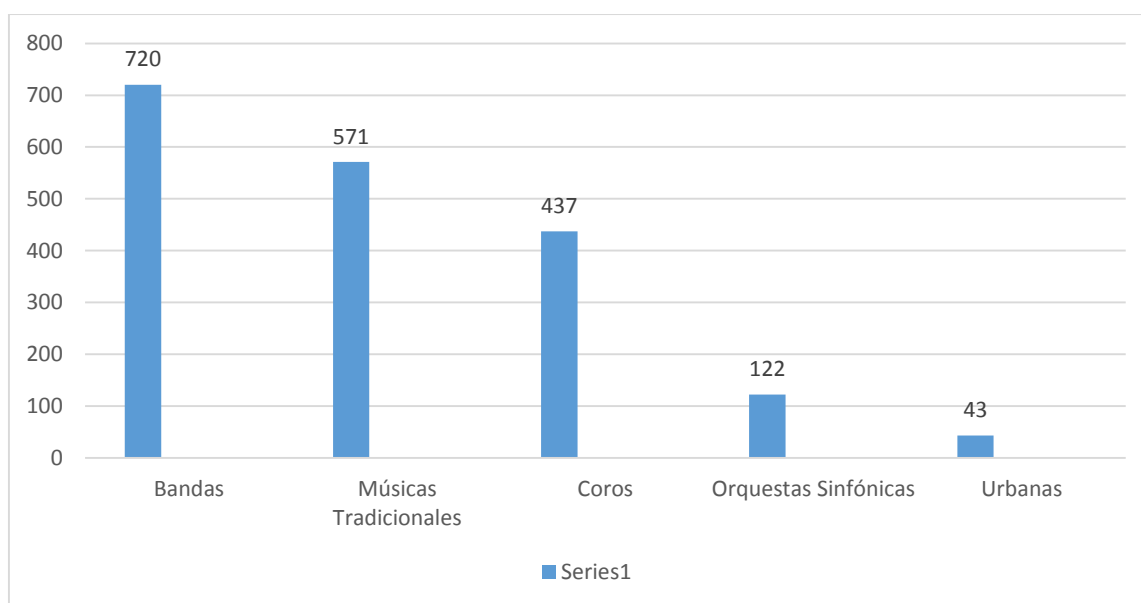


Imagen 2

Esta tabla habla del general de las prácticas en el país, no deja ver la participación que tiene cada departamento en escuelas de música.

2.2 Antecedentes de la práctica orquestal dentro de las escuelas de música

Las prácticas orquestales en Colombia dentro de las escuelas de formación musical, son procesos de poca visibilidad, que no cuentan con referentes importantes dentro de los municipios del país. La red de escuelas de Medellín, el programa liderado por la filarmónica, los centros orquestales de Bogotá y la importante labor realizada por la fundación Batuta a nivel nacional, son iniciativas que se gestan desde las grandes ciudades y han procurado generar espacios que desde lo social posibilitan la proliferación de estas agrupaciones, llegando cada vez, a más población de distintas condiciones culturales y económicas.

Una de las razones por las que en las escuelas de música, las orquestas sinfónicas tienen menor impacto que otras prácticas como las bandas, los coros y las músicas tradicionales, es el formato, el cual es poco conocido para la comunidad, pues se ha entendido que este tipo de agrupaciones tienen una caracterización socioeconómica y cultural media-alta dentro de la población y de esta manera a través de la historia se han venido desarrollando en entornos más reservados y exclusivos.

Desde las crónicas de la conquista los instrumentos de cuerda frotada se encuentran ligados a la música traída por los europeos, que se escuchaba en los salones interpretando ritmos para la danza, y en las iglesias con la música sacra, en estos espacios esta expresión artística servía únicamente a los conquistadores e inmigrantes europeos y se encontraba lejos del alcance práctico de los indígenas y esclavos, de hecho en las manifestaciones culturales y artísticas de estos últimos, su música de alguna manera fue erradicada hasta el punto de desaparecer. (Escobar, 1988).

Las expresiones de música mestiza están más cercanas a otros tipos de formatos, los instrumentos de viento, los derivados de los instrumentos de cuerda pulsada de origen occidental como tiple y el requinto y algunos sobrevivientes indígenas como los pitos, sonajeros, tambores y algunas flautas (Bermúdez, 1987, págs. 85-89), son protagonistas de los nuevos aires creados en el territorio nacional dentro de los siglos XVII y XIX periodos en los que se mencionan nuevas manifestaciones rítmicas, hijas de la convergencia cultural del momento y que terminan siendo nuestra actual tradición musical.

Todo esto termina gestando la transculturación de nuestra identidad e influenciando en la tradición de las agrupaciones que figuran en las dinámicas cotidianas de los pueblos, dejando a las orquestas sinfónicas en un espacio más académico y con un fin distinto al de divertir y congregar. Por lo

mismo, los procesos de cuerdas frotadas son más recientes dentro de las realidades de las escuelas de música en los municipios, contrastando con un mayor desarrollo y presencia en las ciudades, en donde existe un alto grado de contacto con los conservatorios y los programas universitarios en música.

Además de lo cultural, también encontramos que estas agrupaciones tienen unos retos técnicos propios del aprendizaje de los instrumentos de cuerda frotada: el control del arco, el punto de contacto del mismo con la cuerda, la afinación y el entrenamiento auditivo, la digitación y la interpretación son conceptos y habilidades que el estudiante debe interiorizar desde las primeras etapas del proceso, y que no son sencillas de controlar e interiorizar. Todo esto repercute en el montaje de los repertorios y hace que estos procesos sean más lentos en comparación con las demás prácticas colectivas ya mencionadas, sumado a esto los niveles de dificultad de las piezas, en muchas ocasiones están por encima del nivel técnico de los participantes.

Teniendo esta información se realizó un diagnóstico participativo y vivencial, sustentado en las entrevistas realizadas a los líderes de los procesos orquestales de los municipios anteriormente nombrados en la pregunta de investigación y en la documentación de la experiencia del autor, que adelanto un proceso de observación dentro de la escuela de Cajicá durante un año, para crear una estrategia metodológica en pro del desarrollo de los proyectos orquestales infantiles y juveniles en las escuelas de música, que simplifique el proceso y deje evidencia de los cambios y beneficios a nivel formativo dentro de las escuelas.

2.3 Diagnóstico de la práctica orquestal en Cundinamarca

El diagnóstico de una investigación según (Muñoz, 2015), se generaliza como:

“El estudio previo de un proyecto para tener conocimiento real y concreto sobre una situación, este consiste en la recopilación, el ordenamiento y la obtención de conclusiones e hipótesis por parte de los actores sociales que intervienen en el estudio y es uno de los primeros pasos para un proceso de planeación, busca ser el punto de partida para diseñar estrategias, identificar alternativas y decidir acciones en la solución de un problema”.

Teniendo en cuenta este concepto y basado en la observación e investigación realizada en las escuelas de Cundinamarca, el autor realiza el siguiente diagnóstico, para objeto de esta investigación:

De los 116 municipios del territorio cundinamarqués, el autor reconoce desde su experiencia laboral a 16, que reportan actividades y procesos con cuerdas frotadas, gracias a las visitas efectuadas desde la Asociación de Directores de Bandas, ASODIBANDAS, con visitas “in situ” siendo ellos por orden alfabético: Cajicá, Chía, Cota, Funza, Fusagasugá, Guasca, Guatavita, La Calera, Mosquera, Sibaté, Soacha, Sopó, Tenjo, Tocancipá, Ubaté y Zipaquirá.

De estas visitas se reconocen como procesos organizados, con trayectoria, plan de estudios y amplio cubrimiento de programas y población a las escuelas de Cajicá, Sopó, Tocancipá y Zipaquirá. Estos municipios cuentan con formatos de banda sinfónica y orquesta completos, razón por la cual fueron escogidos como objeto de observación e investigación de este documento.

2.4 Contexto, reseña y evolución del área orquestal dentro de las cuatro escuelas

Como se mencionó anteriormente, paralelo al desarrollo de la metodología se hizo un trabajo investigativo, que describe la historia, la metodología y representatividad de cada una de las escuelas, pertinente para la contextualización de esta práctica, al ser los procesos más relevantes de Cundinamarca, todas están ubicadas en una de las 15 provincias del departamento, denominada por el gobierno local como Sabana Centro, siendo la más cercana a la capital del país y con una de las economía más fuertes del interior del país. (Gobernación de Cundinamarca, 2013)

2.4.1 Escuela de Formación Artística del Municipio de Sopó “RecreArte”

El programa orquestal en el municipio de Sopó tiene origen en el año 2003, cuando la administración municipal a través de la subdirección de cultura, inicia con este proyecto en cuerdas de arco, anexándolo a la escuela de formación artística “Recreate” de la casa de la cultura y desde su comienzo, ha tenido un objetivo lúdico-pedagógico que aún se conserva, cuyo propósito esencial es el de la transformación social a través de la música.

En un principio estuvo guiado por dos docentes profesionales integrales en el área musical y contaba con 20 niños y jóvenes que participaban activamente de la práctica instrumental, e

involucraba también a sus familias como pilares del éxito del proyecto curricular. Actualmente cuenta con docentes especializado para cada instrumento: dos para violín, viola, violonchelo y contrabajo, además del director, con un total de seis personas en el equipo, que se han venido involucrando a este proyecto orquestal durante los años de desarrollo continuo del proceso, gracias al apoyo económico y de espacios por parte de la administración municipal. En este momento son 80 los estudiantes vinculados en dos agrupaciones: Pre-Orquesta y Orquesta divididas por las habilidades técnicas de los integrantes que conforman el área de cuerdas de la escuela, actualmente no cuentan con vientos.

Este municipio lidera el único encuentro de orquestas de la región que consiste en un evento de dos días en el que los municipios que cuentan con este tipo de formato pueden realizar un intercambio de experiencias fuera del aula y realizan un montaje conjunto para cerrar el certamen.

2.4.2 Escuela de Formación Artística de Tocancipá “EFAT”

El área de Cuerdas de Tocancipá funciona dentro de la Escuela de Formación Musical de Tocancipá (EFMT) desde el año 2002, con la finalidad de ofrecer a la comunidad, formación en los instrumentos de cuerdas frotadas. Al igual que el municipio de Sopó depende de la administración municipal para su funcionamiento. Inicio con dos profesores: uno se encargaba de los violines y violas y otro de los violonchelos y contrabajos. No se tiene registro del número de beneficiarios de este tiempo. Esta escuela a pesar de su corta trayectoria, ha tenido la oportunidad de grabar un trabajo discográfico y ha mostrado su trabajo en prestigiosos auditorios y universidades universitarias en todo el país y ha representado a Colombia en diferentes festivales internacionales en Panamá, Argentina y Paraguay. Esta escuela ha enfatizado en la conformación de grupos de cámara. Estas orquestas cuentan con formato completo de cuerdas, vientos y percusión. Con un equipo de trabajo de once personas, especializado en cada instrumento y director.

Actualmente el proceso de cuerdas frotadas de Tocancipá, cuenta con Cinco agrupaciones: el grupo semillero o pre-conjunto, la Orquesta pre-juvenil, el quinteto de cuerdas, la Orquesta Juvenil de Cuerdas y la Orquesta Sinfónica, para un total de 120 estudiantes en el área.

La proyección de esta escuela obedece al gran respaldo de infraestructura y amplio presupuesto del municipio, pues este es considerado el epicentro industrial de Cundinamarca. (El Tiempo, 2018)

Además del interés constante de los administrativos por fortalecer la cultura dentro de la población, este municipio cuenta con una de las más amplias y reconocidas trayectorias del país, en el desarrollo de bandas sinfónicas de altísima calidad musical.

2.4.3 Instituto Municipal de Cultura y Turismo de Cajicá “IMCTC”

La Escuela de Cuerdas Frotadas del Instituto Municipal de Cultura y Turismo de Cajicá (IMCTC) dio inicio en el año 2007, siendo el proceso más joven de los cuatro municipios citados en este documento y se ciñe a los objetivos planteados dentro del plan de desarrollo de ese momento de contribuir a la construcción de proyectos de vida, al reconocimiento de la diversidad cultural y la ocupación del tiempo libre por medio de programas de formación artística y ha realizado un fuerte trabajo en la formación de públicos, por medio de eventos culturales y actividades lúdicas para involucrar a la comunidad.

El IMCTC no funciona como Conservatorio, sin embargo es la escuela que más se ha enfocado en el rendimiento técnico de sus agrupaciones y trabaja en sentar las bases que permitan al estudiante apropiarse del instrumento, y que con el paso del tiempo no se convierta solo en un pasatiempo, sino tal vez en su estilo de vida, esperando incluso en algún momento que lleguen a ser músicos profesionales.

Esta escuela cuenta con la mejor infraestructura física de todos los municipios de Cundinamarca, contando con salones para cada instrumento y una sala de ensayos exclusiva para la agrupación, al igual que Tocancipá tiene formato completo de vientos, cuerdas y percusión, un equipo de trece profesores, dos directores y un coordinador encargado únicamente del área, 270 estudiantes inscritos de los 4 a 22 años de edad. Cuenta con tres agrupaciones: Pre orquesta, Orquesta Infantil y Orquesta Juvenil, la clasificación de los estudiantes obedece a las habilidades técnicas de cada uno.

Como todas las áreas del Instituto, se busca la visibilidad de los procesos buscando conciertos en distintos escenarios e intercambios de experiencias con otras escuelas o ámbitos académicos, para este año, la agrupación representará a Colombia en el Festival de Orquestas de Buenos Aires, Argentina como primera salida internacional de la agrupación.

Esta escuela funciona de manera descentralizada y cuenta con recursos del municipio e ingresos generados por el costo de la matrícula que realizan los estudiantes cada semestre.

2.4.4 Escuela del Municipio de Zipaquirá

El proyecto orquestal sinfónico de Zipaquirá inició en el año 2006 y se encuentra en igualdad de condiciones con el proceso bandístico. Este también cumple con un objetivo social que brinda a la comunidad la oportunidad de formarse musicalmente en instrumentos de cuerda frotada sin costo económico para los participantes. A diferencia y en desventaja frente a los demás municipios esta escuela hace parte de la misma secretaria que el sector deportivo y la dependencia administrativa es denominada, Subgerencia de Cultura y el Instituto Municipal de Cultura, Recreación y Deporte de Zipaquirá, por lo que carece de autonomía y respaldo económico total por parte de la alcaldía.

En este momento solo se cuenta con una agrupación que es la Orquesta Juvenil conformada por 31 integrantes, cuyas edades oscilan entre los 10 y los 25 años de edad y cuenta con un equipo de trabajo de cuatro profesores, uno de ellos también se encarga de la dirección y solo participan instrumentos de cuerda. Sin embargo con autogestión esta escuela ha mostrado su trabajo en bibliotecas, teatros y escenarios de casas de la cultura de los municipios vecinos.

2.5 Entrevistas

Aprovechando la experiencia del autor, al estar inmerso en el trabajo dentro de las escuelas de música en particular en el proceso orquestal de Cajicá y bandístico de Tocancipá, ha nacido el deseo de profundizar en el desarrollo de los proyectos sinfónicos de Cundinamarca.

Como insumo para la documentación de este escrito y parte de las herramientas que desarrollan la metodología de investigación propuesta, se realizaron dos entrevistas para conocer de cerca las opiniones y experiencias de los líderes que se han ocupado de la fundación de estos procesos, los docentes Iván Bello y Hilton Scarpetta nacieron como músicos dentro de los programas de cuerda pulsada, ofrecidos por las escuelas de música de Cajicá y Zipaquirá respectivamente. Convencidos de su quehacer artístico emprendieron su formación académica formal en instrumentos de cuerda frotada, Iván Bello como Chelista de la Universidad Pedagógica Nacional y Hilton Scarpetta,

violinista de la Universidad Distrital, más tarde se vincularon laboralmente a las entidades que desde sus municipios administran la educación artística.

Los dos llevan más de 12 años ininterrumpidos trabajando como formadores en esta área, han creado y apoyado los espacios de encuentro de las orquestas y aceptaron participar de esta investigación respondiendo a las preguntas del autor de este trabajo, que aportan también a la consolidación de las conclusiones de este documento.

La entrevista corresponde a preguntas abiertas y basadas en la experiencia laboral y musical de los tres actores que intervienen en este ejercicio, es una transcripción tipo resumen, en la que se destaca únicamente los puntos relevantes de la entrevista. (Fundéu BBVA , 2012) Este ejercicio se realizó en los espacios de trabajo de cada uno de los entrevistados, cuenta con las grabaciones de apoyo, con un tiempo estimado de una hora y el autor tiene la autorización para transcribirlas y utilizarlas exclusivamente con fines investigativos en esta tesis.

2.6 Comparativo entre las prácticas sinfónicas en las escuelas

Durante la investigación, el trabajo de observación y las entrevistas realizadas en los procesos de orquesta y banda sinfónica de las cuatro escuelas de música mencionadas en este escrito, se enfatiza en el proceso formativo, las debilidades y fortalezas para realizar el siguiente cuadro comparativo, que arroja los siguientes resultados.

	ORQUESTAS SINFÓNICAS	BANDAS SINFÓNICAS
Proceso formativo	<ul style="list-style-type: none"> - El estudiante inicia su proceso formativo de manera individual o en clases de pocos estudiantes bajo la tutoría del profesor específico del instrumento - Existen diferentes métodos de enseñanza, generalmente para los instrumentos de cuerda se trabaja el método Suzuki. 	<ul style="list-style-type: none"> - El proceso formativo inicia de manera colectiva dentro de la agrupación y luego va a la práctica específica con el profesor - El método de enseñanza generalmente usado es el conductista y se realiza siguiendo un método colectivo, en la mayoría de los casos se trabaja el método Yamaha Advantage.

	<ul style="list-style-type: none"> - En el momento que los estudiantes están en un proceso técnico avanzado pasan a la práctica colectiva a realizar montajes. - El repertorio se escoge teniendo en cuenta el nivel técnico del instrumentista de cuerda. 	<ul style="list-style-type: none"> - Cuando los estudiantes ya están en un proceso avanzado se trabajan diferentes métodos de estudio individual. - La medición del proceso se realiza desde el repertorio colectivo, clasificado con un estándar internacional. - Los instrumentistas de viento y percusión realizan su proceso formativo en la escuela de banda sinfónica.
Debilidades	<ul style="list-style-type: none"> - Pocos espacios de visibilización, no cuentan con festivales o concursos que permitan evaluar, potencializar y afianzar los procesos. - Falta de repertorio nacional y foráneo para procesos en formación. - Este proceso formativo requiere de mayor tiempo para la consolidación técnica de los instrumentistas. - Es un formato poco reconocido dentro de la comunidad rural. 	<ul style="list-style-type: none"> - El proceso formativo se enfoca a la participación en concursos y festivales en representación de sus municipios. - Montaje de poco repertorio anual por la premura del concurso. - La banda sinfónica es la práctica colectiva que requiere mayor inversión económica por la compra instrumental, contratación de docentes y movilidad de la agrupación.
Fortalezas	<ul style="list-style-type: none"> - Acercamiento al repertorio académico. - Desarrollo motriz y cognitivo de los niños y jóvenes a través del disfrute musical. - La creación de un espacio que además de generar artistas, busca formar ciudadanos sensibles en 	<ul style="list-style-type: none"> - Gran variedad de repertorio nacional y foráneo. - Desarrollo motriz y cognitivo de los niños y jóvenes a través del disfrute musical. - Generación de nuevos públicos para el disfrute y apreciación de la música colombiana e internacional.

	<p>valores como la tolerancia, el respeto y la solidaridad.</p> <p>- En comparación con las bandas sinfónicas, las orquestas requieren de una inversión menor en cuanto a compra de dotación instrumental.</p>	<p>- Versatilidad para realizar muestras en cualquier escenario (Plazas públicas al aire libre, auditorios, tarimas sin amplificación, etc.).</p> <p>- Versatilidad de los repertorios, que favorece la visibilización de las agrupaciones: retretas, verbenas, muestras culturales, procesiones, desfiles, conciertos de gala, festivales y concursos.</p> <p>- Consolidación de espacios fijos financiados por la administración local y departamental. (Paipa, Anapoima, Tocancipá. La Vega, Viterbo, Samaniego, San Pedro, entre otros.</p>
--	--	---

3. METODOLOGÍA

3.1 Tipo de investigación

Entendiendo la investigación como un proceso que promueve el conocimiento generalizable, aplicable a otros procesos y transferible para que puede ser comprendido y usado por otros de manera congruente con su aplicación original (Londoño, 2016, pág. 19), el autor usará dos modalidades de investigación:

- Investigación cualitativa etnográfica: Esta abarcará la primera etapa del trabajo. Este método indaga y analiza cada una de las situaciones objeto, en donde el resultado no es cuantificable si no que arroja una lectura alrededor de las experiencias, conocimientos y contextos en los que el autor no tiene control, por ser esta una exploración de los procesos formativos dentro de las escuelas de música y tiene una aplicabilidad en el entorno pedagógico, obedece a la etnografía educativa, que se define como la exploración de los acontecimientos diarios de la escuela aportando datos descriptivos acerca de los medios y contextos de los participantes implicados en los procesos, con el objetivo de descubrir patrones dentro del comportamiento de las relaciones educativas, o de las dinámicas que se producen en el contexto formativo (Martínez-Garrido, 2010, pág. 4). En el método de investigación cualitativa etnográfica la información recogida está basada en la observación de comportamientos naturales, discursos y respuestas abiertas para la posterior interpretación de significados por parte del investigador. (sinnaps, s.f.) Este método de investigación no descubre, sino que construye el conocimiento, gracias a la información y la observación de los comportamientos entre las personas implicadas. Además tomará en cuenta la observación participativa del autor en donde el investigador participa del problema o situación a analizar y desde su experiencia personal plantea una estrategia metodológica para facilitar el desarrollo de los procesos educativos alrededor del arte. La técnica de análisis para la investigación será la de entrevistas de respuestas abiertas, focalizadas en la observación e interpretación de los directores de los procesos y el fenómeno orquestal en los municipios de Cajicá, Sopó, Tocancipá y Zipaquirá.
- Investigación artística en música: Esta obedece al ejercicio investigativo propiamente en el arte y a su vez de la música, enfocándose en la profundización de los contextos socio-

culturales del arte y el desarrollo de las prácticas u los productos que de esta emergen, Tomando en cuenta el peso de las tradiciones y el constante uso de terminología imaginativa y cargada de metáforas. Este tipo de investigación muestra al artista como un investigador de laboratorio, que experimenta con los conceptos para poderlos materializar dentro del marco educativo (López y San Cristobal, 2014) En este espacio la investigación es abordada específicamente por músicos y es aplicable en el arte y para el arte. La profesora colombiana Ligia Asprilla lo define como:

[...] una indagación que realiza un artista desde su formación disciplinar, su ejercicio profesional y/o su experiencia pedagógica; propicia que una práctica artística sea permeada y refundada por el conocimiento reflexivo, a la vez que se compromete a generar referentes conceptuales, teóricos, analíticos y creativos que impacten el campo cognitivo, artístico, académico, educativo, productivo, social y/o cultural [...] La investigación artística [...] excede la relación del artista con la obra, así como el estudio de las obras y sus contextos; puede desarrollarse alrededor de elementos creativos, lenguajes artísticos, áreas disciplinares, procesos creativos, prácticas culturales, contextos de la creación, campos conexos al arte o en ámbitos multi, inter o transdisciplinarios [...] (Asprilla, 2013, pág. 5) Por esta razón, esta metodología es pertinente en este trabajo de investigación puesto que cumple con las características explicadas anteriormente: el autor es músico, su entorno de investigación pertenece a escuelas de formación artística y los aportes de la misma, se han usado y serán direccionados al contexto artístico y musical de los procesos ya mencionados.

Todos los datos y planteamientos aquí consignados, representan las vivencias de un fenómeno socio-cultural en el departamento de Cundinamarca y tienen una finalidad pedagógica, están apoyados por entrevistas grabadas y por dos obras compuestas por el investigador, más una adaptación del repertorio clásico, como contribución a las estrategias metodológicas en pro del desarrollo de los proyectos orquestales infantiles y juveniles que tiene por objetivo este escrito y que sirven como respaldo a las actividades que se realizaron en el trabajo de campo con los estudiantes de la orquesta sinfónica infantil y juvenil del Instituto Municipal de Cultura y Turismo de Cajicá en el año 2017.

3.2 Población objetivo

La población objeto de este estudio son los cuatro proyectos orquestales, de los municipios vecinos, pertenecientes a la provincia de Sabana Centro: Cajicá, Sopó, Tocancipá y Zipaquirá (División Provincial, Gobernación de Cundinamarca, 2006). Que se encuentran entre los nueve y los diez y siete años de edad, matriculados en los procesos formativos correspondientes al área de cuerdas frotadas de cada municipio, con niveles socioeconómicos bajos, medios y altos según la categoría del municipio al que pertenecen. Ninguno de ellos tiene experiencia previa en la práctica instrumental de las orquestas. El 100% de los estudiantes se encuentran escolarizados.

3.3 Diseño metodológico

Como diseño metodológico para el trabajo del proceso orquestal en agrupaciones de nivel iniciación se plantea el siguiente procedimiento en tres secciones:

- Preparatoria y desarrollo del proceso orquestal.
- Planificación de estudio y ensayo.
- Propuesta de ensayo.

3.3.1 Preparatoria y desarrollo del proceso orquestal en formación

Los procesos orquestales infantiles y juveniles al igual que las bandas sinfónicas, coros, estudiantinas y demás agrupaciones instrumentales, son espacios creados desde las escuelas de música para el aprovechamiento del tiempo libre, la práctica instrumental, el fomento y disfrute de la música por parte de los niños, niñas y jóvenes de la comunidad a la que pertenecen. En su gran mayoría, el planteamiento metodológico de estos procesos se da desde el ensayo colectivo, en el que se abordan los elementos técnicos necesarios para interactuar grupalmente, la postura, el calentamiento corporal e instrumental, la afinación rítmica y melódica, la sincronización y golpes de los arcos, el manejo de la sonoridad, la articulación y emisión del sonido, la relación director - músicos, entre otros, son solo algunos de los aspectos necesarios e importantes dentro de las dinámicas colectivas para la generación de un proceso exitoso.

Con este documento el autor plantea desde su experiencia, además teniendo como referente el seguimiento realizado a los procesos orquestales de los municipios de Cajicá, Sopó, Tocancipá y Zipaquirá, una propuesta metodológica del cómo realizar el ensayo, calentamiento, afinación y montaje del repertorio con los procesos orquestales en proceso de formación, esto con el objetivo de aportar positivamente al crecimiento de este tipo de agrupaciones instrumentales que se gestan desde las casas de la cultura a nivel regional y nacional.

3.3.2 Planificación de estudio y ensayo

Para lograr un buen proceso interpretativo con orquestas en formación, es de gran importancia planificar cada ensayo y montaje, para esto se deben tener en cuenta aspectos como cantidad y tiempo de ensayos a realizar, nivel técnico de los músicos y dificultad del repertorio, esto con el objetivo de plantear metas a corto plazo que permitan mostrar en escena un trabajo organizado y de calidad sin importar el nivel técnico del repertorio y la agrupación. Para esto el autor plantea una estrategia de planificación que puede ser utilizada para lograr un montaje de repertorio exitoso y de calidad interpretativa.

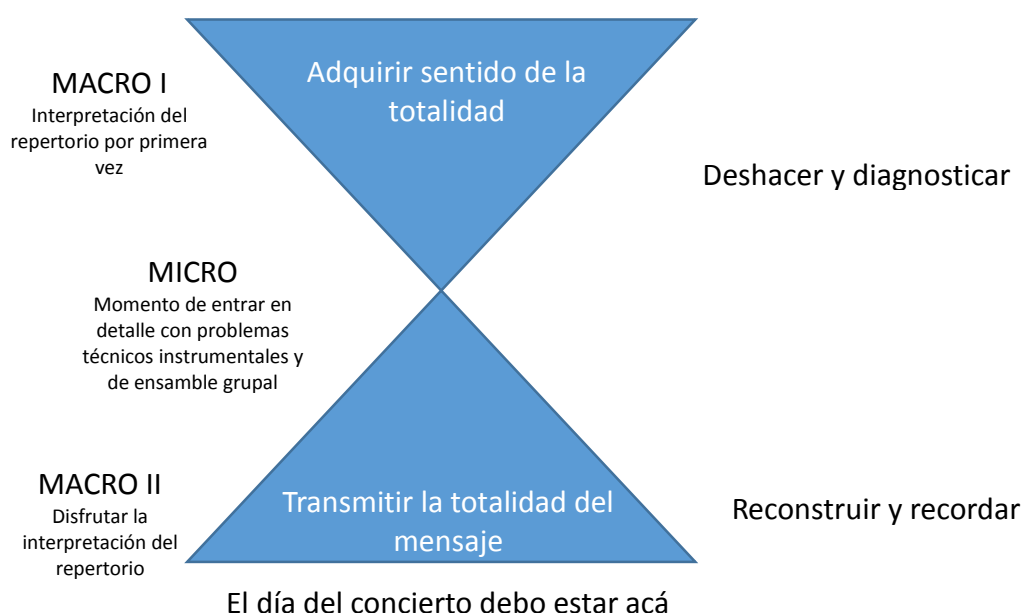


Imagen 3

3.3.3 Propuesta de ensayo

“El ensayo es la sesión de trabajo cuyo objetivo fundamental es armar una o varias piezas de música, de manera concertada. El concepto de concertación significa, en términos muy simples y directos, tocar juntos con el mejor acoplamiento posible, con la mejor afinación de grupo y ejecutar el material musical de acuerdo con algún concepto estético muy bien definido”. (Sánchez, 1989)

Para la realización de un trabajo exitoso dentro de las escuelas de música, es indispensable que el director tenga en cuenta que los integrantes de su orquesta no son músicos profesionales y que en muchos de los casos sus niveles técnicos instrumentales son diferentes, para lo cual debe planear las dinámicas y actividades necesarias para consolidar su agrupación; es por esto que previo al ensayo, se deben llevar a cabo unas sesiones de diagnóstico, en las que pueda conocer dichos niveles y de esa manera llegar a proponer un repertorio adecuado a las habilidades técnicas de los músicos, que además sea llamativo y despierte el interés y la necesidad de estudio individual. Uno de los errores que se evidenció dentro de esta investigación, es el que los directores proponen un repertorio inadecuado, que está por encima de las capacidades técnicas de la agrupación y en ocasiones omite el proceso de formación requerido.

El director también debe generar y plantear un ambiente de motivación y compañerismo entre los integrantes de la orquesta, cumpliendo con el objetivo primordial de las escuelas de formación musical, que busca procesos de integración y reconocimiento de la diferencia en torno al arte y la cultura.

Por otra parte es indispensable que antes de abordar el ensayo, el director tenga claridad absoluta de la música, debe conocer todos los elementos armónicos, melódicos, rítmicos, formales y de estilo, además de los aspectos históricos de la obra y del compositor. Revisar los esquemas requeridos, la marcación de entradas, los contrastes dinámicos, los calderones, los finales de frase y los cambios de tempo, esto facilitará el montaje y generará seguridad y buena comunicación con los estudiantes al momento de ensayar.

Teniendo en cuenta que los músicos que hacen parte de este tipo de procesos orquestales son niños, niñas y jóvenes que en la mayoría de los casos no tienen como hábito el estudio técnico instrumental individual y que además con regularidad en sus escuelas únicamente se realizan 2 o 3 ensayos por

semana, se hace necesario plantear desde la práctica colectiva, un espacio dedicado a abordar elementos que les permitan de manera didáctica y eficaz, el crecimiento técnico como músicos y optimizar el tiempo en el proceso de montaje del repertorio, para esto el autor propone las siguientes fases del ensayo:

- *Fase de calentamiento:* En los procesos de formación instrumental es fundamental concientizar a los estudiantes sobre la importancia de realizar un correcto calentamiento corporal e instrumental, previo a la interpretación, plantear una rutina de aprestamiento corporal que evite a largo plazo el cansancio físico y por lo tanto futuras lesiones. Para esto se propone realizar ejercicios cortos de estiramiento en cuello, hombros y extremidades superiores, con el objetivo de preparar las articulaciones que intervienen en la ejecución de los instrumentos. También se deben realizar ejercicios de respiración y emisión del aire, además para dar inicio al proceso de la práctica instrumental, es importante plantear rutinas de calentamiento grupal que permitan a los estudiantes reconocerse como agrupación y fortalezcan el trabajo en equipo y la escucha, para esto el director puede utilizar de manera infinita combinaciones sobre golpes de arco, notas largas, articulaciones, dinámicas, entre otros aspectos. Asimismo es de gran utilidad usar los elementos técnicos que posee el repertorio a trabajar en el ensayo como tonalidad de las obras (escalas y arpeggios), patrones rítmicos, fragmentos de dificultad, etc.
- *Fase de afinación:* La afinación es uno de los aspectos de mayor dificultad en este tipo de formatos instrumentales, generalmente esta depende del desarrollo auditivo de los instrumentistas y del director, pero es sabido que en las orquestas en proceso de formación, también depende del desarrollo técnico instrumental de cada músico, el control del arco, la embocadura y la respiración constituyen los problemas más frecuentes para afinar. Este proceso inicia desde cada instrumentista, para esto se recomienda trabajar el entrenamiento auditivo desde el desarrollo vocal, es decir, utilizar el canto como herramienta efectiva de afinación, generalmente si un músico desarrolla la habilidad de entonar de manera afinada, seguramente puede mejorar la afinación al interpretar su instrumento o como mínimo va a percibir que su afinación no es la correcta, simplemente la conciencia del oído interno, mejora la percepción del externo (Schafer, 1984, pág. 35). En el caso de los instrumentos de cuerda frotada, es indispensable que cada una de las cuerdas del instrumento se encuentre afinada, para esto se recomienda que en los procesos

iniciales, el director o profesor específico se responsabilice de esta rutina, paulatinamente y dependiendo de la evolución de los estudiantes, se puede incentivar y dejar esta responsabilidad en manos de cada músico. Por último se recomienda no afinar solo una nota en particular, sino revisar parte del repertorio a interpretar y afinar acordes específicos, intervalos, fragmentos de dificultad y unísonos entre otros aspectos.

- *Fase de montaje de repertorio:* Se recomienda iniciar el ensayo de repertorio con una obra cómoda, en lo posible ya trabajada o de lo contrario que contenga elementos técnicos fáciles de ejecutar por parte de los músicos, esto con el objetivo de generar confianza y motivación en ellos, además de generar buen ambiente dentro del ensayo, es importante que en este espacio se contextualice a la agrupación con el repertorio a interpretar, los estudiantes deben conocer brevemente la biografía del compositor, su época, influencias y datos representativos como motivo de la obra, motivo del título, año de composición, relación con otras obras del mismo compositor y con otras coetáneas. En la mitad del ensayo y cuando se ha logrado captar la atención de los músicos, se recomienda abordar el nuevo repertorio o aquel que contenga elementos difíciles de ejecutar por parte de los músicos, es el momento de entrar en detalles técnicos instrumentales y de ensamble, es importante reconocer los problemas que se presentan y proponer posibles soluciones para lograr un buen proceso interpretativo. Para finalizar el ensayo se recomienda terminar con una obra cómoda, llamativa y del gusto de los músicos, que les permita ir a casa con buenos recuerdos del ensayo realizado y que motive los a seguir estudiando.

4. DESARROLLO METODOLÓGICO

4.1 Contexto de las obras

El objetivo principal de este repertorio es el de ofrecer a los nacientes procesos orquestales, la posibilidad de incrementar su nivel técnico e interpretativo al asumir obras pensadas pedagógicamente que planteen nuevos retos y que les permitan hacer la transición de repertorios propios de la iniciación, hacia aquellos de mayor complejidad, de manera que puedan estas nuevas orquestas acceder a espacios más exigentes en donde el buen dominio técnico y la calidad interpretativa son aspectos cada vez más sobresalientes. Igualmente, se busca con estas piezas que los niños y jóvenes se acerquen a la interpretación de aires colombianos pues lo que más abunda en obras de iniciación son aquellas de repertorios foráneos. Las características de estructura rítmica que ofrecen aires como la guabina, el torbellino, el pasillo y el porro, permiten realizar unas obras que estén al alcance de aquellos que no tienen mucha experiencia con su instrumento

4.2 Alba (Vals)

4.2.1 Historia y contexto de la obra

Alba es una obra del compositor y director Guillermo Gordillo Galán (Autor de este trabajo), escrita especialmente para procesos en banda y orquesta sinfónica en nivel de iniciación, su nombre se debe a la primera luz del día antes de salir el sol, con base a esto, el compositor aprovecha elementos tímbricos de los instrumentos de cuerda y vientos para generar una sensación de tranquilidad y alegría que sea llamativa y motive a niños y jóvenes a la interpretación musical. Se utilizan elementos técnicos y de registro instrumental característicos de los niveles de iniciación. Es por esto que por sus características musicales y pedagógicas, Alba ya hace parte del repertorio de diferentes agrupaciones instrumentales en Colombia.

En esta obra los estudiantes se pueden encontrar con diferentes retos instrumentales, todo el proceso de montaje depende del nivel técnico de los músicos, es por esto que mediante la

experiencia del autor se propone que antes de iniciar con la interpretación, se realicen clases teóricas en donde se trabajen de diferentes maneras el compás, las figuras musicales, la tonalidad y los diferentes elementos del ritmo. Por otra parte por efectos de beneficiar el proceso formativo de los instrumentistas de cuerda y aunque la obra está pensada para todos los instrumentistas, la tonalidad planteada es de mayor complejidad para los instrumentos de viento, es por esto que se propone plantear estudios de la tonalidad y enfatizar con ellos en el cuidado de las notas a interpretar.

4.2.2 Motivo rítmico

Aunque está escrita en ritmo de Vals a $\frac{3}{4}$, Alba es una obra que utiliza diferentes posibilidades rítmicas, se encuentran en ella, desplazamiento rítmico, melodías repartidas, entre otros elementos.

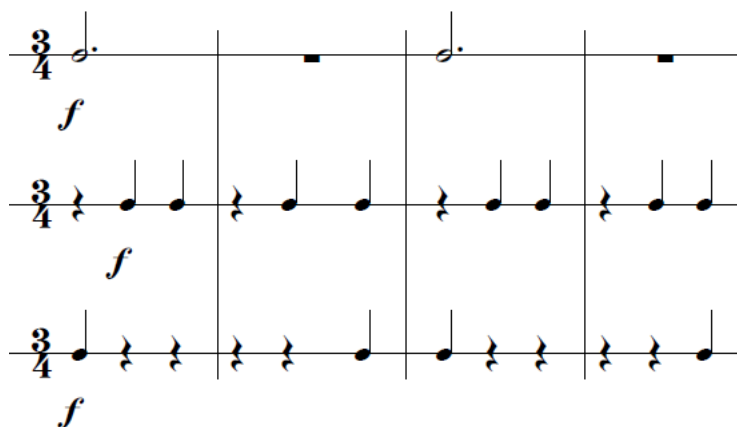


Imagen 4

4.2.3 Secciones de mayor complejidad técnica

- Tonalidad instrumentos de viento: Como ya se enunció anteriormente, debido a que la tonalidad propuesta no es común para los procesos de iniciación instrumental en vientos, es importante trabajar en esto, plantear ejercicios de reconocimiento de la escala y arpeggio y realizar seccionales para abordar con detalle cada frase de la obra.



Imagen 5

- Afinación rítmica y dirección de arcos: En este tipo de procesos es muy común que se presenten problemas rítmicos, es por esto que es importante interiorizar los ritmos característicos y trabajar en homogenizarlos en grupo, también es necesario que los estudiantes entiendan y aprendan a tocar en grupo, escuchándose y ejecutando las frases de la misma manera.



Imagen 6

- Homogenización de las articulaciones: Se recomienda revisar las articulaciones propuestas con todas las secciones instrumentales, regularmente hay estudiantes a quienes se les dificulta ejecutarlas, lo que no permite lograr una buena interpretación de la obra.



Imagen 7

4.3 Montaña (Guabina)

4.3.1 Historia y contexto de la obra

Montaña también es una obra del compositor y director Guillermo Gordillo Galán (Autor de este trabajo), en la que se perciben elementos característicos y autóctonos de la región andina colombiana. Esta obra hace parte de suite para banda en formación “Río, Montaña y Playa”, compuesta en tres movimientos que el autor escribió como parte de una beca en composición para bandas de vientos otorgada por la Gobernación del departamento de Santander en el año 2015.

En esta obra se encuentran elementos característicos de las melodías y el ritmo de la Guabina, con algunas propuestas de re armonización y nuevos elementos compositivos iniciativa del compositor. Inicia y termina con un *Soli* en la sección de violines que evoca a las cantadoras de guabina, quienes representan uno de los saberes culturales más autóctonos de los santandereanos.

4.3.2 Motivo rítmico

Montaña es una obra escrita bajo el patrón rítmico de guabina a $\frac{3}{4}$.



Imagen 8

4.3.3 Secciones de mayor complejidad técnica

- *Soli* de inicio y final sección de violines: Para realizar el montaje de esta sección se requiere de gran precisión rítmica y de afinación, al plantearse el *Rubato* se recomienda realizar un trabajo minucioso de relación de los músicos con el gesto del director.

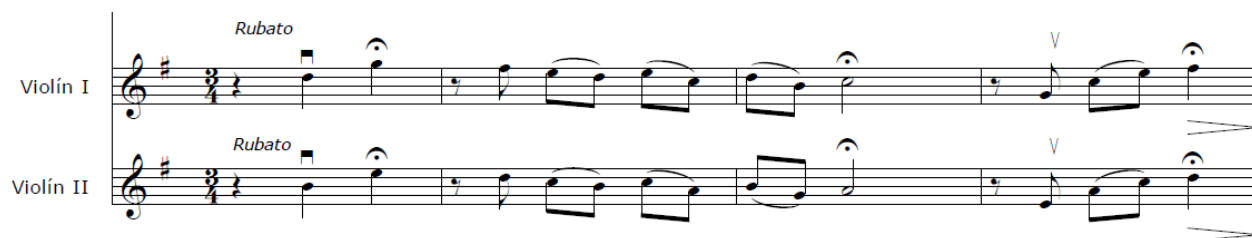


Imagen 9

- Homogenización de las articulaciones entre instrumentos de cuerda y viento: Comúnmente es difícil homogenizar las articulaciones entre instrumentos de cuerda y viento, esto se debe a las dificultades técnicas que se presentan en cada instrumento, es por esto que se plantea realizar un trabajo enfatizado en superar esto, en donde los estudiantes aprendan a escucharse y tocar en grupo.



Imagen 10

- Síncopa en tercer tiempo: Entre los compases 5 al 12 se puede presentar dificultad para ejecutar la síncopa propuesta, es por esto que se recomienda realizar ejercicios que contengan este tipo de elementos para que los estudiantes logren interiorizar y a la vez ejecutar sin dificultad esta serie de ritmos.



Imagen 11

4.4. La Habanera

4.4.1 Historia y contexto de la obra

La habanera es una de las Arias que hace parte de la ópera “Carmen” del compositor francés Georges Bizet, reconocida por ser una de las obras más populares e interpretadas dentro del repertorio operístico. En esta versión el autor plantea un arreglo con elementos rítmicos y melódicos reducidos, que se adaptan a las posibilidades técnicas instrumentales del formato de orquesta sinfónica en proceso de iniciación.

4.4.2 Motivo rítmico

En el transcurso de toda la obra se presenta el motivo rítmico expuesto por los violonchelos y apoyado por los bajos.



Imagen 12

4.4.3 Secciones de mayor complejidad técnica

- Línea melódica de violonchelos: Es común que por los saltos melódicos y el ostinato propuesto, los violonchelistas pierdan la estabilidad rítmica y no ejecuten con precisión las notas.



Imagen 13

- Exposición flauta travesa: En este fragmento se pueden presentar inconvenientes por el cromatismo de la melodía, se recomienda realizar ejercicios con la escala cromática previos al montaje de la obra.

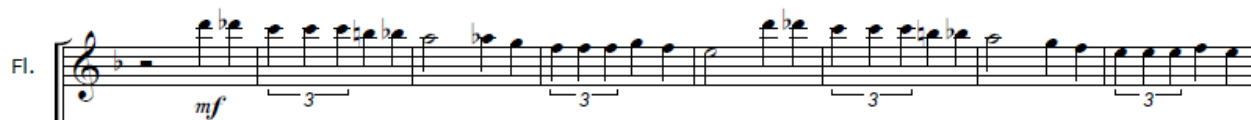


Imagen 14

- Ostinato melódico violines: Como se presenta en la imagen, es muy común que los instrumentistas de cuerda en proceso de iniciación, presenten problemas para interpretar los cromatismos propuestos, es importante estudiar las digitaciones para lograr precisión en la afinación.



Imagen 15

5. ANALISIS Y CONCLUSIONES

Terminado el proceso investigativo en las escuelas de música planteadas en este proyecto, la finalización de las actividades realizadas en el trabajo de campo dentro del Instituto de Cultura y Turismo de Cajicá, y la materialización del montaje de las piezas también propuestas para el enriquecimiento del repertorio orquestal en nivel de iniciación, el autor da cumplimiento a los objetivos de este documento y llega a las siguientes conclusiones:

- La relevancia y pertinencia de las escuelas de música dentro del panorama de la formación artística nacional, sirve de semillero para las personas que desean hacer del arte y la música un proyecto de vida, es por eso que el trabajo realizado por las bandas sinfónicas ha abierto un importante espacio de participación para otras áreas artísticas y ha contribuido con su ejemplo al escenario lúdico-educativo del país, gracias al tejido social que se desarrolla al interior de ellas, introduciendo dinámicas sociales y culturales que permiten la articulación y el reconocimiento de los diferentes contextos que vive cada persona y que se unen a través del arte, mejorando la calidad de vida de los niños, jóvenes y adultos que participan de ellas.
- Las estrategias metodológicas que se han diseñado alrededor de las dos practicas sinfónicas citadas en este trabajo, facilitan el progreso y el dinamismo de las mismas, sin embargo han crecido de manera dispar por el contexto socio-cultural del país, trayendo en consecuencia que las bandas sinfónicas gocen de mayor reconocimiento, más espacios de visibilización, alta inversión económica en lo instrumental, en la circulación y en la infraestructura por parte de los gobiernos locales, departamentales y nacionales, políticas que de alguna manera garantizan la estabilidad de los proyectos, en contraste con los procesos orquestales en Colombia, que reportan un 30% menos de crecimiento frente a otras áreas, limitándose a experiencias locales que no han logrado permanencia en el tiempo, ni la vinculación gubernamental, siendo esta una de las causas más importantes del debilitamiento de este tipo de agrupaciones.
- Las estrategias metodológicas que se diseñaron dentro de esta investigación son efectivas, medibles y contribuyeron al progreso de los procesos orquestales infantiles y juveniles de Cajicá, pues integró elementos técnicos de aprestamiento físico, calentamiento y afinación,

que facilitaron el ensamble del repertorio y el mejoramiento de la sonoridad, incluyendo el estudio técnico individual necesario en los instrumentistas de cuerda frotada, vientos y percusión, usando como base las dinámicas de trabajo utilizadas en los procesos bandísticos.

- A partir de la experiencia de este año de trabajo e investigación, sumado al contenido de las entrevistas, hace notoria, primordial y urgente la generación de espacios de visibilización para estas agrupaciones, pues el nivel de estas prácticas ha ido en crecimiento y merece el reconocimiento de la comunidad y los administrativos, así como las bandas, este formato contribuye al panorama cultural del país y haría una importante labor en la diversificación y formación de públicos.
- Los formadores y directores de orquesta que hacen parte de las escuelas de música necesitan trabajar en la estandarización de los niveles, repertorios y necesidades técnicas de las mismas, para facilitar la unión de los procesos de cuerda y vientos, además de generar contenidos bibliográficos en cuanto al prontuario de obras para los distintos niveles y la consecución de repertorios nuevos que cubran las necesidades técnicas y acerquen las disparidades técnicas entre los vientos y las cuerdas.
- Para la realización de un trabajo exitoso dentro de las escuelas de música, es indispensable entender que los integrantes de la agrupación no son músicos profesionales y que sus niveles técnicos son diferentes, por lo que se deben planear actividades de diagnóstico previas al ensayo, para consolidar la agrupación y proponer un repertorio adecuado que sea llamativo y despierte el interés del estudio individual sin olvidar que el objetivo primordial de las escuelas de formación musical es crear espacios de integración y reconocimiento en torno al arte y la cultura.
- Los arreglos planteados dentro de este documento que además ya fueron probados en la agrupación, aportaron elementos técnicos en cuanto al crecimiento instrumental de los niños y jóvenes pertenecientes a la orquesta sinfónica del municipio de Cajicá, además del acercamiento a aires musicales poco convencionales en este tipo de agrupaciones.

6. ANEXOS

6.1 Anexo entrevistas

- **Guillermo Gordillo:** *¿Cómo nació el proceso orquestal, en qué condiciones y hace cuánto tiempo?*

Iván Bello: En Cajicá el proceso nació en el 2007, realmente porque hacía falta, la comunidad pedía que sus hijos pudieran tocar violín y coincidió con la descentralización del Instituto de Cultura de Cajicá, hay se nombraron varias escuelas de las cuales solo se mantiene esta y las músicas urbanas, hubo la voluntad política de contratarme como formador. Mantenerse es complicado fue complicado porque no era un proceso prioritario. Los primeros cinco años solo éramos dos personas con una clase de instrumento y dos de práctica (y como siempre), habían más estudiantes que horas por profesor, al comienzo eran muy malos los resultados con una hora de clase colectiva, luego el equipo aumento a un profesor por instrumento; en los dos últimos años la escuela se restructuro y ahora reciben una hora de técnica, dos clases de instrumento colectivo, de 4 estudiantes por hora y seis de práctica dentro de la orquesta. Sigue siendo un problema la clase colectiva porque no es eficiente el tema del manejo técnico, repito por la cantidad de estudiantes, en este momento, lo que favorece el proceso es la cantidad de horas tocando, que son casi 9 horas a la semana.

- **G.G:** *¿Cree usted que existe equilibrio entre los procesos de orquesta y la banda?*

I.B: No, el desequilibrio es notorio y todo es administrativo pues no existe la voluntad política ni desde los municipio, ni desde la gobernación y mucho menos desde el gobierno nacional, no hay un plan de orquestas ni en Cundinamarca, ni en Colombia, por lo mismo no hay un presupuesto fijo para divulgación, económicamente hay un desbalance, el dinero se lo llevan las bandas en instrumental, formadores y circulación. Entonces las propuestas de las orquestas nacen y desaparecen, los procesos son solo iniciativas locales. Todas las escuelas tienen esfuerzos con nombre propio. Las bandas son más estables porque hay

compromisos de eventos, realmente creo que el principal problema es que no hay espacios fijos de visibilización departamental y cuando se ha intentado, lo han querido hacer igual que con las bandas: esperando los mismos rendimientos musicales y el mismo detalle de estas, sin querer respetar los procesos que son mucho más jóvenes que las bandas. Y estas cuatro escuelas han logrado tener por lo menos estabilidad en la contratación de los docentes y por eso han podido avanzar.

- **G.G:** *¿Cuál sería el proceso o metodología óptima para las orquestas?*

I.B: Yo he conocido tres tipos de trabajo, en tres lugares: Venezuela, Medellín y Filarmónica de Bogotá. En Venezuela en la base es la clase individual en los niños, que va hasta llegar el manejo de toda la primera posición, es bastante tiempo, el niño pasa más de dos años individuales, considero que es inteligente, pues en ese periodo se sientan las bases técnicas y asegura la claridad de los conceptos en los niños y después de los trece años, solo parciales y estudio de los repertorios, en caso de haber clase individual es para profundizar en el repertorio, esta metodología me parece inteligente porque de esa manera ahorran tiempo a futuro y se avanza más. Creo que garantiza que el estudiante sea más independiente, lo colectivo desgasta lo musical, pero lo individual desgasta lo administrativo porque es un profesor por clase por hora, pero definitivamente en las clases individuales es donde el estudiante más aprende.

Por otro lado esta Medellín que es una mezcla de las dos, tres estudiantes por hora con dos sesiones a la semana, ellos deben ir todos los días para cumplir con mínimo dos horas de estudio a la semana, esto alterno a sus clases y práctica instrumental, trabajan de esta manera porque es un proyecto social dentro de barrios vulnerables en donde el objetivo principal es el adecuado uso del tiempo libre de los muchachos. Deben llenar una planilla que demuestre el tiempo que emplean de estudio para pertenecer a la agrupación, eso da resultados a mediano plazo y musicalmente es muy efectivo. La última es Bogotá: que la defino como masificación del arte, clase de 20 estudiantes por hora, por profesor, en bloques de tres horas dentro de horario escolar en los colegios, es ineficiente en lo musical pero es eficiente en número y cobertura. El resultado es a muy a largo plazo.

- **G.G:** *Entonces ¿Cuál es el equilibrio, cuál es su propuesta, que metodología sería la más inteligente? ¿Según usted que se debería hacer?*

I.B: Debería usarse la metodología tradicional de enseñanza. Enfatizando primero la práctica solista y luego integrarse a la orquesta, sin embargo debe entenderse que de esta manera es aburrido y debe combinarse con la lúdica, equilibrarse las dos cosas, para ayudar a la sensación de avance en el estudiante. Medido en tiempos, por lo menos 5 años de trabajo en la cuerda y tres en los vientos, teniendo en cuenta que por encima siempre debe estar la técnica, además debería procurarse que se reduzca la cantidad de estudiantes por hora de clase.

Funcionan las horas de ensayo, esta metodología viene de las bandas y es aún más efectivo por que son solo cinco voces, sumado a dos horas de técnica y parciales que debe hacer el director administrativamente bien pero metodológico no.

Deberíamos dejar de exigir nominas a los formadores, ¿por qué se busca masificar la cultura? Cuando tradicionalmente era heredable como un quehacer manual, después de la revolución francesa se buscó la manera de que todos puedan hacer música, pero el primer ejemplo fue Mozart, con su método, ahora la música clásica busca la práctica orquesta, todos apuntan allá. Tratando de llegar lo más rápido posible a la agrupación, ahora también, se ha alejado de la profundización en la ejecución, y todo ligado a una razón política de demostrar números, de dar un resultados rápidos que se puedan exponer con poca conciencia técnica que retrasa la calidad, deberíamos alejarnos de ese patrón.

- **G.G:** *¿Cómo deberían unirse los procesos de cuerda y vientos para aminorar la brecha técnica entre ambos?*

I.B: Empezar separados y unir los dos procesos cuando estén en nivel medio, en donde hayan más tonalidades en común, en esto la banda tiene una ventaja porque ya está estandarizado este aspecto, pero en la orquesta no y lo hace de manera intuitiva, además se debe unir cuando la lectura rítmica este solucionada para las cuerdas, pues rítmicamente para los vientos es más fácil por qué parte de lo vocal, es más difícil desde el arco alcanzar la exactitud. Es un error administrativo intentar empezar los procesos juntos, no creo que sea el camino, existen muchas limitaciones técnicas y se usa como herramienta restringir notas para que suene, con repertorios supremamente sencillos, sacrificando el contenido musical, abarcando repertorios que unidos son menos que iniciales y sencillos, aunque se juegue con temas de orquestación y color, no puede haber mucho movimiento armónico, lo que termina siendo poco interesante.

- **G.G:** ¿Hacia dónde van los procesos en Cundinamarca?

I.B: El siguiente paso es empezar a estandarizar como ya lo hicieron las bandas y estructurar los programas, los repertorios y los formatos, que los chicos sientan que tienen la misma importancia de los instrumentistas de las bandas, y las administraciones tengan sentido de pertenencia. Si se logra la voluntad política, que haya una orquesta regional completa y que a su vez, cada escuela tenga al menos una agrupación representativa y en las escuelas grandes que haya por lo menos cuatro formatos desde la pre, la infantil, la juvenil y la de mayores para unificar además las edades y ampliar las orquestas, pero que además que un músico no repita agrupación y que se divida la lúdica de la calidad musical.

- **G.G:** ¿Se necesitan crear espacios obligados para que los administrativos le den continuidad a los procesos? ¿Son necesarias las metas obligadas?

I.B: Creo La cuerda no debe pensar en concursos, sino de mostrar el proceso. No creo que contribuya en nada la competencia, solo para separar y desmotivar los procesos, personalmente creo que es mejor incentivar los festivales para mostrar el trabajo y hacer montajes conjuntos. Además de por lo menos un incentivo económico por parte de la gobernación, para hacer un evento que muestre todos los procesos del departamento, desde los más pequeños hasta los más avanzados que sea influyente para el resto del país. Debería haber una orquesta departamental porque ya existen músicos en capacidad de mostrar su proceso y se lograrían hacer montajes multinivel entre todos los estudiantes de las escuelas de música.

También podría pensarse en talleres para los estudiantes y específicamente a los directores de orquesta, porque actualmente, ponen a los directores de banda que tienen un concepto distinto al de cuerda.

Es importante hacer conciencia en que es más barato tener orquestas que bandas y sería una buena alternativa para los municipios donde no hay tanto dinero.

6.2 Score Alba

Score

ALBA
Vela

Guillermo Corallo Galán

Andante

Flauta

Oboe

Fagot

Clarinete

Clarinete Bajo

Trompeta

Corno en F

Trombón

Tuba

Percusión 1 (órgano)

Percusión 2 (platos de choque)

Percusión 3 (cajón)

Percusión 4 (batería)

Violín I

Violín II

Viola

Cello

Double Bass

Composición realizada como parte del trabajo de grado para aspirar al título de Magister en Dirección Clínica
Universidad Nacional de Colombia 2018

Score

Fl.

Ob.

Piq.

Cl.

Cl. B.

Tpt.

Corn.

Tbn.

Tba.

Perc. 1

Perc. 2

Perc. 3

Perc. 4

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vcl.

D.B.

Alto

Pia.

Score

27

Fl.

Ob.

Bg.

Cl.

C. B.

Tpt.

Cor.

Tbn.

Tba.

Perc. 1

Perc. 2

Perc. 3

Perc. 4

Vin. I

Vin. II

Via.

Vcl.

D.B.

Score

25 To Coda 1. 2.

Fl. *f*

Ob. *f*

Pg. *f*

Cl. *f*

Cl. B. *f*

Tpt. *f*

Cor. *f*

Trb. *f*

Tba. *f*

Perc. 1 *f*

Perc. 2 *f*

Perc. 3 *f*

Perc. 4 *f*

Vln. I *f*

Vln. II *f*

Vla. *f*

Vcl. *f*

D.B. *f*

The musical score is written for a full orchestra. It begins with a measure marked '25' and a 'To Coda' instruction. The first ending is marked '1.' and the second ending is marked '2.'. The score includes dynamic markings (f) for many instruments. The percussion section consists of four parts, each with a different rhythmic pattern. The string section includes Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Double Bass, all playing a steady rhythm. The woodwind section includes Flute, Oboe, Posaune, Clarinet, Bass Clarinet, Trumpet, Cor, Trombone, and Tuba, all playing a steady rhythm. The score ends with a double bar line.

This image shows a single page of a musical score, labeled "Score" at the top left and "34" at the top center. The score is written for a large ensemble, including woodwinds, brass, percussion, and strings. The instruments listed on the left are: Fl., Ob., Fg., Cl., Cl. B., Tpt., Cor., Tbn., Tba., Perc. 1, Perc. 2, Perc. 3, Perc. 4, Vln. I, Vln. II, Via., Vcl., and D.B. The notation is arranged in staves, with some instruments having multiple staves. Dynamics like *f* (forte) and *p* (piano) are indicated throughout the piece. The page contains musical notation for measures 34 through 37, showing complex rhythmic patterns and melodic lines across the different sections.

Score

44

Fl. *f* *p*

Ob. *f* *p*

Pg. *f* *p*

Cl. *f* *p*

Cl. B. *f* *p*

Tpt. *f* *p*

Ctr. *p*

Tbn. *p*

Tba. *p*

Perc. 1 *f* *p*

Perc. 2 *f* *p*

Perc. 3 *f* *p*

Perc. 4 *f* *p*

Vln. I *f_v* *p_v*

Vln. II *f_v* *p_v*

Vla. *f* *p*

Vcl. *p_v*

D.B. *p*

The image displays a page from a musical score, likely for a symphony. The score is written for a large ensemble, including woodwinds, brass, percussion, and strings. The staves are arranged vertically, with the following instruments listed from top to bottom: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bassoon (Fg.), Clarinet (Cl.), Bass Clarinet (Cl. B.), Trumpet (Tpt.), Horn (Cor.), Trombone (Tbn.), Tuba (Tba.), Percussion 1 (Perc. 1), Percussion 2 (Perc. 2), Percussion 3 (Perc. 3), Percussion 4 (Perc. 4), Violin I (Vin. I), Violin II (Vin. II), Viola (Via.), Violoncello (Vc.), and Double Bass (D.B.). The score includes various musical notations, such as notes, rests, and dynamic markings like 'f' (forte) and 'p' (piano). The page is numbered '52' in the top left corner.

The image displays a page from a musical score, likely for a symphony. The score is written for a large ensemble, including the following instruments and parts:

- Fl. (Flute)
- Ob. (Oboe)
- Pg. (Piccolo)
- Cl. (Clarinet)
- C. B. (Bassoon)
- Tpt. (Trumpet)
- Cor. (Cor Anglais)
- Tbn. (Trombone)
- Tba. (Tuba)
- Perc. 1 (Percussion 1)
- Perc. 2 (Percussion 2)
- Perc. 3 (Percussion 3)
- Perc. 4 (Percussion 4)
- Vln. I (Violin I)
- Vln. II (Violin II)
- Vla. (Viola)
- Vcl. (Violoncello)
- D.B. (Double Bass)

The score is written in 4/4 time. The key signature is one flat (B-flat). The tempo is marked "Allegro". The score includes dynamic markings such as *f* (forte) and *ff* (fortissimo). A rehearsal mark "1." is present at the top right. The page number "60" is visible in the top left corner.

Score

60 2. D.C. al Coda

Fl.

Ob.

Pg.

Cl.

Cl. B.

Tpt.

Ctr.

Trb.

Tba.

Perc. 1

Perc. 2

Perc. 3

Perc. 4

Vin. I

Vin. II

Vla.

Vcl.

D.B.

Coda

6.3 Score Montaña

Score

MONTAÑA
Guilina

Guillermo Castillo Galán

$\text{♩} = 10$

Flauta

Oboe

Fagot

Clarinete

Clarinete Bajo

Trompeta

Corno en F

Trombón

Tuba

Timpani

Percusión 1 (batería)

Percusión 2 (batería)

Percusión 3 (batería)

Percusión 4 (batería)

Violín I

Violín II

Viola

Cello

Contrabajo

Composición realizada como parte del trabajo de grado para aspirar al título de Magister en Dirección Sinfónica
Universidad Nacional de Colombia 2018

Soprano

FL.

Ob.

Fg.

Cl.

Cl. B.

Tpt.

Cor.

Trb.

Tba.

Timp.

Perc. 1

Perc. 2

Perc. 3

Perc. 4

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

C.B.

Score

17

Fl.

Ob.

Fg.

Cl.

Cl. B.

Tpt.

Cor.

Trb.

Tba.

Timp.

Perc. 1

Perc. 2

Perc. 3

Perc. 4

Vin. I

Vin. II

Via.

Vc.

C.B.

Score

21 22

Fl.

Ob.

Bg.

Cl.

C. B.

Tpt.

Cor.

Trb.

Tba.

Timp.

Perc. 1

Perc. 2

Perc. 3

Perc. 4

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vcl.

C.B.

1. 2.

Score

30

Fl.

30

Ob.

30

Fg.

p

Cl.

p

Cl. B.

p

Tpt.

Cor.

Trb.

30

Tba.

30

Timp.

Perc. 1

Perc. 2

Perc. 3

Perc. 4

30

Vln. I

mp

Vln. II

p

Vla.

p arco

Vcl.

p

C.B.

This image shows a page of a musical score, likely for a symphony. The score is written for a large ensemble, including woodwinds, brass, percussion, and strings. The staves are arranged vertically, with the Flute (Fl.) at the top and the Double Bass (C.B.) at the bottom. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'f' (forte) and 'cresc.' (crescendo). The page is numbered '30' in the top left corner.

Score

45

Fl.

45

f

Ob.

45

f

Fig.

mf

Cl.

f

Cl. B.

mf

Tpt.

f

Cor.

45

Trb.

45

Tba.

mf

45

Timp.

Perc. 1

Perc. 2

Perc. 3

Perc. 4

45

Vin. I

Vin. II

Vla.

f

Viol.

f

C.B.

mf

gtr.

Score

54

Fl.

Ob.

Fig.

Cl.

Cl. B.

Tpt.

Cor.

Trb.

Tba.

Timp.

Perc. 1

Perc. 2

Perc. 3

Perc. 4

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

C.B.

Score

62
Fl. *f*

62
Ob. *f*

62
Fg. *mf*

62
Cl. *mf*

62
Cl. B. *mf*

62
Tpt. *f*

62
Cor. *mf*

62
Tbn. *mf*

62
Tba. *mf*

62
Timp. *mf*

62
Perc. 1 *mf*

62
Perc. 2 *mf*

62
Perc. 3 *mf*

62
Perc. 4 *mf*

62
Vln. I *f* *arco*

62
Vln. II *f* *arco*

62
Via. *mf*

62
Vc. *mf*

62
C.B. *mf*

Score

70

Fl.

Ob.

Fg.

Cl.

Cl. B.

Tpt.

Cor.

Tbn.

Tba.

Timp.

Perc. 1

Perc. 2

Perc. 3

Perc. 4

Vin. I

Vin. II

Via.

Vc.

C.B.

[illegible]

6.4 Score La Habanera

Score

LA HABANERA
De la ópera Carmen

Georges Bizet
Arreglo: Guillermo Corrallo Galán

Flauta

Oboe

Fagot

Clarinete

Clarinete Bajo

Trompeta

Corno en F

Trombón

Tuba

Timpaní

Percusión 1
(Címbalo)

Percusión 2
(Triángulo)

Percusión 3
(Castañetas)

Percusión 4
(Bongos)

Violín I

Violín II

Viola

Cello

Contrabajo

Arreglo realizado como parte del Trabajo de grado para aspirar al título de Magister en Dirección Sinfónica
Universidad Nacional de Colombia 2018

Score

FL. solo *mf*

Ob.

Fig.

Cl.

Cl. B.

Tpt.

Cor.

Trb.

Tba.

Timp.

Perc. 1

Perc. 2

Perc. 3

Perc. 4

Vin. I

Vin. II

Vla.

Vc.

C.B.

Score

23

Fl.

Ob.

Fg.

Cl.

Cl. B.

Tpt.

Cor.

Trb.

Tba.

23

Timp.

Perc. 1

Perc. 2

Perc. 3

Perc. 4

23

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vcl.

C.B.

LA HABANERA - 3

Score

22

Fl.

Ob.

Fg.

Cl.

Cl. B.

Tpt.

Cor.

Trb.

Tba.

22

Timp.

Perc. 1

Perc. 2

Perc. 3

Perc. 4

22

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vcl.

C.B.

INFO

INFO

INFO

Score

29

Fl.

Ob.

Fg.

Cl.

Cl. B.

Tpt.

Cor.

Trb.

Tba.

29

Timp.

Perc. 1

Perc. 2

Perc. 3

Perc. 4

29

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vcl.

C.B.

Score

37

Fl.

Ob.

Fg.

Cl.

Cl. B.

Tpt.

Cor.

Trb.

Tba.

37

Timp.

Perc. 1

Perc. 2

Perc. 3

Perc. 4

37

Vin. I

Vin. II

Via.

Vc.

C.B.

Score

45

Fl.

Ob.

Fg.

Cl.

Cl. B.

Tpt.

Cor.

Tbn.

Tba.

45

Timp.

Perc. 1

Perc. 2

Perc. 3

Perc. 4

45

Vin. I

Vin. II

Vla.

Vcl.

C.B.

Score

57

Fl.

Ob.

Fg.

C.

C. B.

Tpt.

Cor.

Tbn.

Tba.

57

Timp.

Perc. 1

Perc. 2

Perc. 3

Perc. 4

57

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vcl.

C.B.

LA HABANERA - B

A musical score for a symphony orchestra, specifically for the piece 'LA HABANERA - B'. The score is written for a full orchestra, including woodwinds, brass, percussion, and strings. The tempo is marked '57' at the beginning of the score. The key signature is one sharp (F#). The score is divided into measures, with dynamic markings such as 'mp' (mezzo-piano) and 'f' (forte) indicating the volume. The instruments are listed on the left side of the score, and their corresponding staves are shown on the right. The score is written in a standard musical notation, with notes, rests, and other musical symbols. The piece is identified as 'LA HABANERA - B' at the bottom of the page.

Bibliografía

- Andrade, B. (2009). *Sobre la Educación en los Niños Desde la Temprana Edad y el Preescolar*. La Habana, Cuba: Centro de Referencia Latinoamericano para la Educación Preescolar.
- Angél, Camus y Mancilla. (2008). *La Musica y su Rol en la Formación del Ser Humano*. Valparaíso, Chile: Universidad de Chile . Obtenido de repositorio.uchile.cl/bitstream/handle/2250/122098/La_musica_y_su_rol_en_la_formaci
- Asprilla, L. I. (2013). *El proyecto de creación-investigación: La Investigación desde las artes*. Santiago de Cali, Colombia: Institución Universitaria del Valle del Cauca.
- Bermúdez, E. (1987). Música Indígena Colombiana. *Revista Universidad Nacional Maguré*, 85-89. Recuperado el 6 de Mayo de 2018, de <https://revistas.unal.edu.co/index.php/maguare/article/download/14064/14806>
- Caballero, Hormigos. (2004). La Construcción de la Identidad Juvenil a través de la Música. *Revista Española de Sociología*(4), 259-270.
- Color ABC*. (4 de Abril de 2003). Obtenido de <http://www.abc.com>.
- El Tiempo. (16 de Marzo de 2018). La Sabana de Bogotá, entre las más competitivas. *EL TIEMPO*.
- Escobar, L. A. (1988). *La Música en Santafé de Bogotá*. Bogotá: Financiera de Licores de Cundinamarca.
- Fundéu BBVA . (1 de Febrero de 2012). *Fundéu BBVA* . Obtenido de <https://www.fundeu.es>
- Gobernación de Cundinamarca. (4 de marzo de 2013). *Somos Cundinamarca*. Obtenido de www.cundinamarca.gov.co
- Londoño, R. d. (2016). *La cultura del conocimiento: Una búsqueda que da sentido* (Vol. 1). Medellín, Colombia: L. Vieco SAS.
- López y San Cristobal. (2014). *Investigación artística: Problemas, métodos, experiencias y modelos* (Vol. 1). Barcelona, España: CONACUNRA-FONCA.
- Martínez-Garrido, F. J. (2010). *Investigación Etnográfica*. Madrid, España: Universida Autonoma de Madrid.

- Ministerio de cultura de Colombia. (2015). Guía para la Organización y el funcionamiento de la escuelas de musica. Bogotá: Ministerio de Cultura Colombia.
- Ministerio de Cultura de Colombia. (2015). Guía para la Organización y el Funcionamiento de la Escuelas de Música. Bogotá: Ministerio de Cultura Colombia.
- Ministerio de Cultura de Colombia. (2017). *La Música Cuenta*. Bogotá: Ministerio de Cultura.
- Ministerio de Cultura de Colombia. (s.f.). *El Movimiento de Bandas de Colombia*. Bogotá: Ministerio de Cultura de Colombia.
- Ministerio de Cultura de Colombia. (2002). *manual para la gestión de bandas- escuela de música*. Bogotá: Ministerio de Cultura.
- Muñoz, J. F. (15 de Octubre de 2015). *El Diagnostico en la Investigación*. Obtenido de <https://prezi.com/uhylrkotfjf7/el-diagnostico-en-la-investigacion/>
- Sánchez, S. B. (1989). *Modulos de Capacitación para Instrumentistas y Directores de Bandas de Vientos*. Bogotá: Ministerio de Cultura de Colombia.
- Schafer, R. M. (1984). *Cuando las Palabras Cantan*. Buenos Aires: Ricordi.
- sinnaps. (s.f.). *Sinnaps*. Recuperado el 22 de abril de 2018, de <https://www.sinnaps.com/blog-gestion-proyectos/metodologia-cualitativa>
- Vazquez, L. G. (2015). *Aprendizaje Cooperativo en los Estudios Superiores de la Música*. Bellaterra, España: Universidad Autonoma de Barcelona.